Os Festivais de Cururu e Siriri: mudanças de cenários e contextos na cultura popular

Patrícia Silva Osorio
UFMT

O siriri e o cururu são duas manifestações rotuladas como folclóricas e bastante difundidas em Mato Grosso, região Centro-Oeste do Brasil. Os participantes advêm de bairros populares ou comunidades rurais da região. Os grupos apresentam-se em festas de santo, bailes, carnaval e atualmente em apresentações turísticas, eventos políticos, congressos científicos e em "Festivais de Cultura Popular". A ampliação dos momentos festivos, especificamente a participação em grandes festivais, propicia uma série de alterações nas formas e nos conteúdos performáticos no que se refere à coreografia, à cenografia, às indumentárias e aos ritmos.

Ao apresentarmos dados etnográficos sobre os Festivais de Cururu e Siriri, realizados na cidade de Cuiabá entre os anos de 2009 e 2011, refletiremos sobre mudanças na sociabilidade festiva, focalizandoas dinâmicas dos grupos de siriri em novos espaços simbólicos. Assim, o artigo tem como objetivo indicar algumas transformações vividas pelos grupos quando suas exibições são dimensionadas para serem grandes espetáculos.

O cururu e o siriri

O cururu é descrito por Luís da Câmara Cascudo como uma manifestação encontrada nos estados de Goiás, São Paulo[1] e Mato Grosso; uma dança de caráter religioso, provavelmente de origem ameríndia e introduzida nas festas cristãs pelos missionários jesuítas. Os instrumentos musicais utilizados são viola de cocho[2] e ganzá,[3] tocados por homens que improvisam toadas em tons de desafio. O siriri é descrito como uma dança circunscrita à região mato-grossense, e é dançada aos pares, em roda e fileiras, ao som de reco-reco, viola de cocho e tambor[4] (Cascudo, 2001:639). Para Gustavo Cortês (2000), o siriri é uma variação do fandango do litoral ou do samba de lenço de São Paulo, tendo sido difundida pelos bandeirantes paulistas. Segundo Roberto Loureiro (2006),a dança é composta de elementos africanos, portugueses e espanhóis. Para Julieta de

Andrade (1977), o siriri é uma expressão hispano-lusitana, com ritmo e andamento africanos (bantu).

Max Schmidt, em uma visita à localidade de Rosário, no interior de Mato Grosso, registra:

> Já no dia 31 de dezembro de 1900 a festa de Imaculada Conceição foi comemorada solenemente. Assim, para êsse dia, uma das famílias transformou sua mísera cabana em um local de reunião, para o qual convergiu certo número de pessoas de todas as gradações de côr. No interior da casa foi erigida uma espécie de altar. Um caixote de vidro com diversas imagens de santo havia sido enfeitado com papel de côr e fitas de pano; diante dêles ardiam duas grandes velas. [...] Seguiram-se longas orações com cantos e música. Dois velhos negros ajoelhavam-se diante do altar orientando êsses cantos e orações, ficando atrás dêles muitas senhoras. Pouco depois fez-se um intervalo em que foi servida aguardente e, então, agrupou-se em torno do altar certo número de dansantes, formando semicírculo para começar a dansa do "cururú", tão conhecida em Mato Grosso. Parte dos que dansavam acompanhava na "viola" os versos ali mesmo improvisados pelos cantadores. Outra parte dos presentes seguia o ritmo por meio de um pau que roçava numa ripa de bambu, instrumento que denominavam "caracacha". Os dansarinos dispuseram-se em duas filas e, depois, em círculo fechado. Assim foi indo, cada vez mais animadamente, até a madrugada, sendo apenas interrompido o movimento, de vez em quando, para se afinarem os instrumentos de corda e dar aguardente aos cantores, o que lhes emprestava novas forças.
>
> Enquanto se dansava o cururu dentro de casa, lá fora se realizava outra espécie de dansa, muito apreciada em Mato Grosso, o "cirirí" acompanhado, também por música e versos cantados. Como não se dispunha de mais instrumentos, cobriram-se algumas cadeiras com couro à guisa de tambores e os pratos fizeram de caracacha, em que tocavam ritmicamente por meios de garfos.
>
> Dansarinos e cantadores formavam uma roda em que ia constantemente um par para o centro dansar. A dansa tinha muitas variações e os movimentos eram cada vez mais rápidos, principalmente no fim, quando os dansarinos já não vinham em par e sim cada um de per si.Um rapazola negro mostrou resistência excepcional, mas a sua companheira preta não ficava atrás em sua flexibilidade[5] (Schmidt, 1942:13-14; mantida a ortografia da época).

Ao longo da obra, o autor faz outros registros, como a observação dos folguedos durante festas realizadas em uma aldeia indígena dos Guató (Schmidt, 1942:109-118).

Nos registros de Max Schmidt e nos livros destinados ao "folclore" (Cf. Loureiro, 2006; Cortês, 2000), as imagens do siriri e do cururu associam-se à religiosidade e ao universo rural ou indígena. Dos registros sobre o cururu e siriri feitos por Max Schmidt até a atualidade dos folguedos no estado de Mato Grosso, há uma série de mudanças importantes, especialmente aquelas que se referem à ampliação dos momentos festivos.A ampliação dos momentos festivos aponta para uma série de inovações, como a formalização dos grupos e suas vinculações a instituições, como a Federação de Cururu e Siriri; relações com as esferas administrativas das cidadese inserção nos meios midiáticos; e preparações para grandes exibições públicas.

Os Festivais: a emergência do espetáculo

Não seria exagero afirmar que nunca na história de Mato Grosso, o siriri e o cururu estiveram tão em evidência. Um dos cenários que promovem tal visibilidade é o Festival de Cururu e Siriri.

Este Festival começou a ocorrer em Cuiabá, no início dos anos 2000. O evento reúne grupos provenientes de Cuiabá e de diversas regiões de Mato Grosso, como Mimoso, Planalto da Serra, Figueiral, São Pedro de Joselândia, Chapada dos Guimarães, Cáceres, Santo Antônio do Leverger, Tangará da Serra, Barão de Melgaço, Nossa Senhora do Livramento e Poconé.O Festival não tem data e local fixos para a sua realização. Já aconteceu no Museu do Rio;[6] na chamada Praça do Siriri e do Cururu, local improvisado no bairro do Porto; e nas duas últimas edições, no Parque de Exposição da Associação dos Criadores de Mato Grosso (Acrimat).

Ao longo de sua existência, o evento vem ganhando dimensões significativas. O oitavo Festival, ocorrido em 2009, contou com a participação de 23 grupos. Entre os apoiadores e os patrocinadores estavam: Sebrae, governo do estado de Mato Grosso,Prefeitura de Cuiabá,Banco Real, Unesco, Unimed, O Boticário, além da Federação das Associações dos Grupos de Cururu e Siriri. O Festival foi realizado em um bairro histórico de Cuiabá, o Porto, num espaço de 6.400 metros quadrados, com arquibancadas, área de alimentação, banheiros químicos e posto médico.[7]

Em 2010, em sua nona edição, o Festival contou com a participação de 36 grupos e ocorreu em uma área maior, o Parque de Exposição da Acrimat. Os patrocinadores e os apoiadores da nona edição do Festival foram: Prefeitura

Municipal de Cuiabá, governo do estado de Mato Grosso, Oi Futuro, O Boticário, Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia (IFMT), Pontão da Vila-de-Cocho e Agência Estadual de Execução dos Projetos da Copa do Mundo do Pantanal (Agecopa).Em 2011, o Festival voltou a ocorrer na Acrimat e foi realizado pela Federação Mato-Grossense das Associações e Grupos de Cururu e Siriri e pela *Revista Camalote*,[8] em parceira com o governo do estado de Mato Grosso, a Prefeitura de Cuiabá e com o apoio do grupo Gazeta de Comunicações e das Lojas Boticário.[9]

Nos dois últimos festivais, realizados na Acrimat, foi montada uma arena para abrigar o evento: área de alimentação;espaço para venda de artesanato;um oratório com imagens de santos e velas, local em que os cururueiros afinavam suas violas e ensaiavam antes das apresentações; parque de diversão; palco; iluminação e sonorização, além de arquibancadas e um palanque destinado às autoridades que prestigiavam o Festival. As estimativas indicam que passaram pela arena,100 mil pessoas. Todo o espetáculo foi acompanhado por equipes televisivas e por pesquisadores que cada vez mais se interessam pelo tema. As últimas edições foram apresentadas por dois personagens cômicos bastante populares em Cuiabá, Totó Bodega e Comadre Pitú, que didaticamente explicavam ao público os instrumentos utilizados nas apresentações, traziam informações sobre os grupos e citavam versos de uma poetisa, residente em Cuiabá, enfocando e enaltecendo temas regionais.

As apresentações de siriri no Festival são feitas no mínimo com oito casais. Há a avaliação por parte dos grupos de que a performance fica “mais bonita” quando o “grupo é grande”, propiciando maior harmonia e visualidade da coreografia. Os dançarinos seguem uma padronização no que toca à indumentária. As mulheres trajam saias longas, floridas e brilhosas, blusas com babados e flores no cabelo. Os homens usam calças, blusas brilhosas e chapéu.Os dançarinos de siriri, em sua maioria, são jovens na faixa etária entre 15 e 20 anos. Além dos dançarinos, fazem parte dos grupos os tocadores, frequentemente homens mais velhos; um cantor ou uma cantora; e um coro formado basicamente por vozes femininas.

Os grupos de cururu são formados apenas por homens acima dos 40anos. Outra diferença marcante refere-se à indumentária utilizada. Os cururueiros vestem trajes discretos quando comparados aos brilhos e às cores dos dançarinos de siriri: calças escuras, blusas de mangas compridas em tons claros, sapato social e chapéu. O número de grupos de cururua se apresentarem nas noites de Festivalé bem menor do que aquele dos de siriri: geralmente há duas apresentações de cururu e oito de siriri.

Diferente dos grupos de cururu, cujos focos são a música e as toadas

improvisadas, os grupos de siriri incorporam na dança elementos cênicos – estandartes de santos, arranjos de flores, balaios, peneiras, quadros com motivos da flora e da fauna mato-grossense – e as chamadas figuras lendárias. Para alguns integrantes dos grupos, as figuras lendárias também fazem parte do rol de invenções recentes. São alegorias que ganham espaço durante as apresentações. Podem ser inspiradas em personagens de lendas locais, como o Minhocão;[10] em elementos retirados de outros folguedos, como o Boi à Serra;[11] ou ainda na fauna local, como otuiuiú e a ema. Tais figuras estão cada vez mais presentes nas apresentações. Em época recente, um grupo de pessoas ligadas ao siriri participou de oficinas, visando ao aprimoramento de técnicas para a confecção dessas alegorias, com artistas que produzem o Boi de Parintins. Outra inovação nas apresentações de siriri refere-se à incorporação de canções populares, como "Jesus Cristo", composição de Roberto e Erasmo Carlos, e o *hit* gospel "Noites Traiçoeiras", popularizada na voz de Regis Danese.[12] O público reconhece as canções e faz coro com os integrantes dos grupos.

Sem dúvida, a plateia se mostra mais "empolgada" nas apresentações dos grupos de siriri, enquanto nas de cururu, na arquibancada, o público se mantém em silêncio, sendo possível identificar a impaciência de alguns: "Ai, tá bom! Quando vem o siriri?"; "É bonito, mas enjoa". Comparando a exibição dos dois folguedos, podemos dizer que a apresentação do cururu não lança mão de uma visualidade e de outros apelos que atraiam e criem cumplicidade com o público do Festival.

São frequentes as queixas dos cururueiros em relação ao "desinteresse" dos jovens. A presença destes nos grupos de cururu é extremamente pequena. Podemos levantar algumas hipóteses sobre a questão. O cururu, conforme já enfatizado anteriormente, é um folguedo que aciona em primeiro plano a música, ou seja, para sua realização, antes de tudo é preciso saber tocar viola de cocho. Dominar o instrumento exige interesse, tempo e o conhecimento de uma técnica. Afora o manejo da viola de cocho, o cururueiro precisa desenvolver a habilidade de improvisar versos. Além disso, do cururu apenas participam homens, tendo ele também forte vinculação com a religiosidade. Em muitas festas de santo, os cururueiros cantam, tocam e dançam diante dos altares dos santos, e as procissões são acompanhadas não pelas rezas, comumente executadas pelas rezadeiras ou beatas, mas pelos versos cantados dos cururueiros.

Por outro lado, o siriri abre-se para a participação de homens e mulheres, que formam casais. O foco do folguedo é a dança, que requer, como o cururu, habilidades específicas para a sua execução. No entanto, para a participação na dança não se faz necessário o domínio da técnica e do manejo de um instrumento musical ou da criação de versos poéticos improvisados. A dança do siriri

amplia-se para novas incorporações extremamente compatíveis com as expectativas dos jovens, que hoje em dia são maioria nos grupos de siriri. Os ensaios de siriri são pontos de encontro da "turma", momentos de paquera e de convivência juvenil. Além disso, ritmos, que estão no gosto dos jovens, são incorporados à dança, como o funk e o gospel.

Para pensarmosa popularidade do siriri entre os jovens e também junto ao público do Festival, retomo a distinção feita por José de Souza Martins entre música caipira e música sertaneja. Segundo o autor, a música caipira está vinculada a uma dimensão ritual, seja relacionada aos ciclos agrícolas, seja à esfera religiosa, tendo um valor de utilidade enquanto meio necessário para a efetivação de certas relações sociais essenciais ao cotidiano do caipira. O compositor traduz em composição verbal e musical expectativas coletivas, e o público compartilha dos acontecimentos cantados. "Ela só é significativa para os que viveram o acontecido" (Martins, 1975:113).

Na música sertaneja, por sua vez, o referencial de elaboração não é constituído pela relação direta entre as pessoas; ela é destinada ao consumo, não mediando relações sociais na qualidade de música, e sim na de mercadoria.Não quero com isto afirmar que o siriri se apresenta como mercadoria e o cururu ainda não. O que nos interessa no argumento são dois pontos: a partir das performances dos grupos de cururu e siriri, o que é compartilhado com o público do Festival e como; os modos como os grupos de cururu e siriri estão dinamizando fluxos (pontos de encontro e desencontro) com outras esferas e níveis sociais.É neste sentido que podemos aproximar o cururu da música caipira.

O cururu está relacionado a uma dinâmica ritual de forte cunho religioso. Para além do circuito do Festival, ele está presente nas inúmeras festas de santo[13] que ocorrem durante todo o ano na cidade de Cuiabá. Os cururueiros inserem-se nas festas – cuja divulgação não se dá pela mídia ou em sites do governo do estado ou da prefeitura –através das redes de amizade, vizinhança e parentesco. Estar presente envolve compromissos com os santos e com os homens que realizam os eventos, o que solidifica os laços sociais. Mas voltando ao universo analítico deste artigo, até mesmo nas apresentações no Festival, o cururu se enreda na dinâmica ritual religiosa. Os cururueiros abrem o evento com o levantamento do mastro[14] e,concomitante às apresentações que ocorrem no palco,é possível,durante o Festival, vermos cururueiros em um altar posicionado ao lado do mastro rezando e entoando toadas.

Tocar, dançar e cantar o cururu dizem respeito a uma vinculação do indivíduo com o santo. No entanto, o folguedo não deve ser pensado só como um veículo para a dinâmica ritual religiosa, mas também como um ingrediente para

a sociabilidade masculina. Apenas os homens fazem o cururu. Assim, retomando os argumentos de José de Souza Martins (1975), poderíamos dizer que o cururu é um meio necessário para a efetivação de certas relações sociais essenciais ao cururueiro: vínculos religiosos e vínculos entre os homens. A palavra, a dança e a música executadas pelos cururueiros são incompreensíveis e soam muitas vezes como monótonas para o público dos festivais, que não compartilha de um mesmo estoque simbólico associado à religião e à sociabilidade masculina.

Quais seriam os elementos utilizados que empolgam a plateia do Festival durante as apresentações? Para refletirmos sobre tais expectativas, lembro-me da apresentação de um cururueiro no Festival de Cururu e Siriri de 2011. Um dos integrantes de um grupo de cururu foi para o centro da roda e executou um frenético sapateado e, com a viola em punho, dava saltos, dançava sobre os joelhos e fazia pequenas acrobacias. Durante a exibição, o público por várias vezes manifestou-se através de palmas e gritos: "Uhhh!", Viva!". Performances deste tipo são raras durante o evento. E no Festival, o público tem uma expectativa: a de ver um espetáculo. Os grupos de siriri adaptaram-se com maior rapidez às exigências do espetáculo.

O que pretendo demonstrar com a comparação entre o cururu e o siriri no Festival são algumas tendências das transformações vividas pelos grupos para produzirem grandes espetáculos. Visando à apresentação nos festivais, os grupos de siriri e cururu passam por um processo de seleção[15] pautado em critérios de avaliação bastante semelhantes aos utilizados nos julgamentos das escolas de samba no Rio de Janeiro: figurino, harmonia/conjunto, adereços, coreografia. Consequentemente, ao longo do ano, os grupos se preparam com ensaios frequentes. Tal formatação está sendo dinamizada com maior intensidade pelos grupos de siriri. Os motivos precisam ser mais bem investigados, no entanto, conforme apontado anteriormente, eles devem ser buscados no caráter de cada uma das manifestações. O cururu é uma manifestação fechada, com forte vínculo religioso e social. O siriri apresenta um estilo mais aberto, de divertimento. Antes mesmo da emergência dos grandes festivais, pudemos notar essas diferenciações nos registros de Max Schmidt no início do século XX: enquanto o cururu era realizado na sala de visitas, com caráter solene e ritualístico, o siriri era improvisado, por homens e mulheres, com bancos e cadeiras nos fundos da residência.

Para fazer do siriri um espetáculo, são incorporados na dança elementos cênicos: estandartes de santo, arranjos de flores, balaios, peneiras, quadros com motivos da flora e da fauna mato-grossense. Os elementos usados pelos grupos guardam ligação com as canções de siriri e são acionados como um ingrediente a mais na interpretação das letras pelo público. A utilização dos elementos cênicos é

bastante diferenciada: os objetos são empregados como cenário, sendo colocados em pontos estratégicos do palco, e ali permanecem durante toda a apresentação; em outras situações, integrantes do grupo – que não participam da coreografia principal–são escolhidos para exibir tais objetos; há ainda a possibilidade de os elementos serem incorporados à coreografia central, performatizada pelos casais de dançarinos.No ano de 2010, determinados grupos trouxeram para o espetáculo uma espécie de "Comissão de Frente": alguns dançarinos, com indumentária e coreografia diferenciadas dos demais integrantes, abriam as apresentações.

Outro elemento acionado para empolgar e criar cumplicidade com o público refere-se à incorporação, em meio às canções de siriri, de canções populares, como "Jesus Cristo" e "Noites Traiçoeiras", já citadas. As inovações também implicam a inclusão de outros instrumentos: a sanfona, o atabaque, o violão e o teclado. A novidade é acompanhada pela introdução de ritmos, como a batida do funk,feita com o auxílio do mocho e do teclado.

Integrantes dos grupos de siriri realizam viagens a Parintins para aprimorar as técnicas de produção de alegorias, agora incorporadas a ele sob a denominação de figuras lendárias. Buscam em outros folguedos inspiração para a criação.A imagem do boi,presente em outra expressão culturalda região, o Boi à Serra, é inserida no siriri.E canções do tipo gospel, além da batida do funk,são acionadas para criar a novidade e a cumplicidade com a audiência dos festivais e com os jovens que participam dos grupos.

A citação abaixo de Hermano Vianna ajuda na problematização das transformações vividas pelos grupos de siriri.

> Tudo circula entre as festas, na rede das festas: pedaços de melodia; versos; instrumentos musicais; detalhes de indumentária; falas de encenações teatrais. Danças de bumba meu boi migram para o reisado; melodias dos reisados são absorvidas pelas congadas; letras de congadas são reinterpretadas pelas marujadas; trechos de música pop-sertaneja entram para o repertório de siriri; e assim por diante, num processo que não tem fim, e que nenhum preservacionista, por mais bem intencionado que seja, vai conseguir ordenar ou (totalmente) estancar.
>
> Cada [...] brincante não atua como espectador passivo de uma tradição secular sobre a qual não tem nenhum controle e só pode preservar. Seu papel é mais de um DJ, ou qualquer outro produtor musical cibernético, que faz suas próprias colagens a partir de determinado conjunto de elementos: o gigantesco e multiforme banco de dados da biodiversidade brincante brasileira (Vianna, 2005:309).

As transformações vividas de forma intensa nos últimos anos pelos grupos de siriri, retomando a citação de Vianna, podem ser pensadas como constitutivas das sociabilidades festivas existentes no âmbito dos folguedos populares.

As questões referidas acima nos remetem à própria noção de um termo aqui já mencionado algumas vezes: folguedo. Uma perspectiva interessante e atual na utilização da noção é feita por Maria Laura Cavalcanti em seus estudos sobre festas populares. No universo popular, o folguedo tem como correspondente a ideiade brincadeira, ou seja, os termos assinalam as dimensões festivas e lúdicas desses processos culturais. "Um folguedo requer muita organização e preparo, e sua realização sempre mobiliza, além dos brincantes propriamente ditos, diversos grupos sociais" (Cavalcanti, 2009:93).

Os folguedos têm vínculos com o passado, mas são adaptados ao presente. Os próprios brincantes estabelecem algumas classificações que nos permitem refletir sobre a dinâmica entre passado e presente. Uma dessas classificações refere-se à diferenciação entre "siriri fundo de quintal" e "siriri espetáculo". Quando entrevistados por jornalistas, em conversas com pesquisadores, notamos nos discursos uma diferenciação entre estes dois tipos de eventos festivos.[16] O "siriri fundo de quintal" é aquele dançado nas casas de família, nas festas de santo. O "siriri espetáculo" ou "siriri de palco" são apresentações que correspondem ao processo de ampliação dos eventos festivos, feitas para turistas, em campanhas eleitorais, nos eventos promovidos por órgãos públicos, como o governo do estado e as prefeituras, e ainda e principalmente, nos Festivais de Cururu e Siriri.

A diferença diz respeito a mudanças de cenários de exibição e de contextos. O "siriri fundo de quintal" e o "siriri de palco" envolvem formas diferenciadas de experimentaçãoda dança e de vinculaçãodo folguedo a outras práticas sociais.

Mudanças de cenários e contextos na cultura popular

Os processos vivenciados pelos grupos de siriri em Cuiabá não se constituem em casos isolados, mas aproximam-se de dinâmicas experienciadas em outros panoramas etnográficos. A literatura antropológica tem abordado tais dinâmicas, refletindo sobre a profissionalização e a espetacularização da cultura popular, processos de patrimonialização e relações entre manifestações populares, mercado e turismo. Minha intenção aqui é a de trazer alguns destes teóricos de modo a sublinhar a perspectiva segundo a qual os processos de ressignificação do siriri estão sendo analisados.

Começo evocando os estudos de Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti sobre os desfiles de escolas de samba e o boi-bumbá de Parintins, e a pesquisa de Renata de Sá Gonçalves sobre os ranchos carnavalescos cariocas no início do século XX. Cavalcanti (2002:37) sublinha que os festivais constituem-se em

"momentos críticos de experiência e elaboração de formas diversas de estar na história e na modernidade". Os espetáculos também guardam vínculos com a organização social de suas competições, estabelecendo relações diversas com as cidades que os promovem.

Gonçalves (2007) relaciona as transformações no carnaval carioca aos jogos políticos, processos de formação da metrópole e de constituição da cidade. A autora enfatiza que os ranchos no século XX foram fundamentais para a formação da ideia de cultura popular urbana carioca: ao invés de priorizar a afirmação de uma identidade calcada em questões classistas ou culturais do negro ou do mestiço, abrigava e articulava grupos/níveis sociais diversos, ou seja, colocando em relação a oposição entre cultura de elite e cultura popular (:244-5).

Estes estudos foram aqui retomados, pois demonstram como as manifestações da cultura popular em contextos urbanos – sejam elas espetaculares ou não, grandiosas ou de cunho mais restrito, algumas instituindo-se de forma mais lenta, outras de modo acelerado – estão imbricadas nas dinâmicas da cidade. Cavalcanti e Gonçalves alinham os folguedos à experiência urbana e aos seus cenários: as cidades.

As dinâmicas dos grupos de siriri se relacionam com as dinâmicas de Cuiabá,expondo formas de viver a cidade e outros desenhos de ocupação do espaço urbano. Através dos Festivais, os grupos oriundos da periferia experimentam novas maneiras de estar na cidade e de ocupá-la. Retomando dados já apontados, mesmo não tendo um local fixo para sua realização, as edições do evento acontecem em locais importantes da cidade: nas imediações de um Museu, em um bairro histórico ou, como nos dois últimos anos, no mesmo local onde são realizados grandes shows e exposições agropecuárias. Uma das principais reivindicações dos grupos e da Federação junto às esferas administrativas e políticas de Cuiabá é a construção de um espaço na cidade exclusivo para as apresentações de siriri e cururu. O Festival representa a possibilidade da visibilidade e da inserção na cidade.

A atual visibilidade dos grupos de siriri também nos revela questões sobre novas configurações identitárias na cidade de Cuiabá. O siriri e o cururu eram vistos na capital como coisa de "matuto". A percepção em torno destes folguedos começa a mudar na década de 90. A mudança coincide com as políticas de patrimônio desenvolvidas no âmbito municipal. É quando se dá o tombamento municipal do bairro São Gonçalo – local onde está localizado um dos grupos de siriri de maior popularidade em Cuiabá.[17] Somando-se a este contexto, em 2004, acontece o registro da viola de cocho como patrimônio imaterial. Registrada no Livro de Saberes do IPHAN, a viola de cocho passa a ser

reconhecida oficialmente pelo Estado como uma expressão de valor cultural para a construção da identidade nacional (Vianna, 2005). É nesses tempos que o siriri deixa de ser coisa de matuto e converte-seem "tradição", sendo acionado na formatação da identidade cuiabana e mato-grossense. As políticas de patrimônio desempenharam (e desempenham) um papel importante no processo de ressignificação do lugar ocupado pelo siriri e o cururu na construção social da identidade cuiabana.

Políticas municipais, estaduais, nacionais e internacionais voltadas para a valorização dos patrimônios culturais têm provocado novas dinâmicas nas manifestações populares. Os processos de patrimonialização de bens culturais e as respostas das populações locais a tais ações têm estimulado dinâmicas identitárias que se cruzam com o mercado e o turismo (cf. Lima Filho; Eckert& Beltrão, 2007). Porém, José Reginaldo Gonçalves (2003) amplia o enfoque analítico dos processos de patrimonialização para além de seus limites jurídicos e de seu referencial estritamente identitário ao tratar patrimônio como categoria de pensamento.

> Os chamados patrimônios não são artifícios ideológicos nem simples emblemas identitários, nem instrumento de mobilização social e política (embora também possam ser usados desses modos), mas, basicamente, conjuntos de relações necessárias a estruturar formas de vida sociocultural (Cavalcanti & Gonçalves, 2010:266-7).[18]

Contudo, não podemos deixar de problematizar as relações estabelecidas entre as políticas de patrimônio e as manifestações populares. Wilson Trajano Filho (2012), em "Patrimonialização dos artefatos culturais e a redução de sentidos", nos alerta para a redução de sentidos associada ao processo que transforma instituições totais voltadas para a sociabilidade, a reciprocidade e a convivialidade em ícones de cultura nacional. Sua reflexão refere-se aos contextos etnográficos das tabancas cabo-verdianas e das manjuandadis guineenses, associações de ajuda mútua que desempenham importante papel de integração e reprodução nas sociedades crioulas. Os processos de patrimonialização provocam mudanças quanto à percepção geral sobre tais instituições. Elas são associadas a manifestações da cultura de massa e ao espetáculo,ficando nos bastidores todos os seus complexos aspectos institucionais de ajuda mútua, o seu aparato ritual e a sua cosmologia orientadora.[19]

Voltemos ao contexto dos Festivais de Cururu e Siriri. Sem dúvida, para estarem nos festivais, os grupos passam por processos de domesticação da cultura

popular. Para estar no espetáculo é necessário ser espetáculo. É preciso ser profissional, adotar disciplina, transitar e estabelecer vínculos com a Secretaria de Cultura e os políticos, é preciso estar associado e formalizado e cumprir regulamentos. Tais dinâmicas impõem relações de força diferenciadas entre os grupos: os que estão e os que não estão no Festival. Há também modificações nas formas de sociabilidade. Os eventos festivos conectam-se à cultura de massa. No contexto dos festivais, os encontros não são realizados nas casas de parentes e amigos, a performance é executada para um público indiferenciado e ávido por novidades. Os grupos sabem que estão operando não apenas em cenários, mas em contextos distintos. É por esta razãoque acionam a separação entre o "siriri de palco" e o "siriri de fundo de quintal". E se há redução de sentidos, há outros sentidos sendo incorporados também.

A tradição como experimentação

A inserção dos grupos de siriri em eventos de grande exibição pública exige inúmeras transformações na dança. Desafios são vivenciados por seus promotores. Para a exibição nos espetáculos, os grupos precisam de preparo.Os dançarinos comprometem-se com a frequência assídua nos ensaios semanais. A exigência corresponde a um contexto diferenciado que cada vez mais emerge entre os grupos de siriri: a busca pela profissionalização.

A categoria "profissionalização" é uma noção elaborada pelos grupos, principalmente por seus líderes.Para nos ajudar a pensar a questão, trago a pesquisa desenvolvida por Nilton Silva dos Santos sobre o mundo artístico dos carnavalescos do Rio de Janeiro. Segundo Santos (2009), ser profissional no mundo do carnaval envolve idiossincrasias afetivas. Por um lado, coloca-se a pretensão da profissionalização formalizada com a assinatura de contratos e, por outro, a importância das relações pessoais do carnavalesco (com a direção da escola), essenciais para a efetividade do vínculo empregatício. "Há uma multiplicidade de significados que estão sendo disputados e atribuídos para a noção de profissão e de profissional, tanto quanto de suas atribuições, tarefas e afazeres" (:98). Entre os grupos de siriri, a noção de profissionalização guarda também inúmeras idiossincrasias, assumindo significados diferentes em contextos diversificados.

O uso da palavra profissional para qualificar os dançarinos de siriri, assim como a ideia de profissionalização dos mesmos, é extremamente recente. Tais noções relacionam-se ao processo de ampliação dos momentos festivos e, consequentemente, ao Festival, sendo cada vez mais recorrentes nos discursos dos líderes dos grupos e também da Federação. A noção foi reforçada nos dois últimos anos, principalmente com a expectativa de visibilidade dos grupos por ocasião

da Copa do Mundo a ser realizada, em 2014, em Cuiabá.

O que é entendido como profissionalização e quais processos permeiam essa ideia? A noção está sendo configurada em dois âmbitos. O primeiro perpassa discussões que se dão na Federação e que podem se constituir em diretrizes para os grupos,por exemplo, a tentativa de delimitar um teto financeiro para as apresentações.No segundo âmbito, a ideia se desenvolve por meio de processos mais fluidos que não precisam ser formalizados pela Federação. Quando os grupos mencionam profissionalização, referem-se a tudo aquilo que permite a exibição de um espetáculo. Então, a profissionalização é uma categoria que abarca o formato das apresentações, a dedicação dos integrantes ao grupo e a expectativa do dançarino de "viver no futuro do siriri".

O processo de profissionalização envolve essencialmente o comprometimento dos integrantes com o "grupo": frequência assídua nos ensaios, seriedade, presença nas apresentações. A coreografia padronizada e executada com rigor é condição fundamental para a boa apresentação e, desta forma, é compatível com a ideia de profissionalização erigida pelos grupos. A noção também passa por dinâmicas relacionadas à questão monetária. Ser um grupo profissional, além da boa execução do siriri,abarca também os valores monetários pagos pelas apresentações. As quantias recebidas, em grande parte, não são destinadas aos dançarinos, mas acabam sendo revertidas em investimentos de caráter coletivo, como compra de tecidos, pagamento de costureiros, feitura das alegorias e outros recursos utilizados nas apresentações. De qualquer forma, há a expectativa de que, depois de "estabelecidos", os integrantes possam receber por suas performances.

O "siriri de fundo de quintal" situa-se em outro contexto, vinculando-se a sociabilidades festivas que articulam em seu interior essencialmente relações de parentesco e vizinhança. Aqui a dança é experimentada com informalidade e, na maioria das vezes, realizada para celebrar um santo, ou seja, a religiosidade está presente de forma intensa lado a lado com o divertimento. Já o "siriri de palco" é associado às apresentações preparadas com rigor e que exigem a exibição de coreografias não apenas em rodas ou fileiras, mas em complexas e criativas formações geométricas.Para a sua execução é necessário preparo e dedicação nos ensaios, quando os movimentos dos dançarinos precisam ser realizados com sincronia e padronização. Além disso, o público é mais amplo e não só restrito às redes de amizade e vizinhança. No entanto, o "siriri de palco" não pode ser pensando em oposição às esferas mais "tradicionais" da dança. Os contextos do "siriri de palco" e do "siriri de fundo de quintal" se cruzam e se comunicam.

Se, por um lado, ressaltamos a presença de um público anônimo nos

Festivais, os parentes, os vizinhos e os amigos misturam-se ao público indiferenciado, formando torcidas organizadas. Se nos sentarmos por alguns instantes na arquibancada, será frequente ouvir sinais de reconhecimento: "Olha o filho de D. Juju"; "Aquele ali é meu primo".As relações de parentesco também se fazem presentes dentro e entre os grupos, sendo constitutivas das dinâmicas desses folguedos. A ampliação dos eventos festivos não tem alterado tal configuração.E este parece ser um traço que os grupos querem preservar. A busca pela profissionalização não é incompatível com este traço característico das dinâmicas dos grupos de siriri. A afirmação não significa negar a existência de conflitos motivados pelos desdobramentos do processo de profissionalização em outras esferas.

Os líderes dos grupos, em seus discursos para motivar muitos dos jovens dançarinos, reforçam a associação da dança com a profissionalização. Os dançarinos são profissionais e poderão "viver da dança" caso sejam responsáveis e assíduos nos ensaios preparatórios. A questão monetária, o "cachê" ganho nas apresentações, é uma fonte latente de conflitos nos grupos. A ênfase na profissionalização observada nos discursos de alguns líderes do grupo parece gerar a expectativa ou mesmo a reivindicação: "só danço quando sou pago".

Os caminhos a serem trilhados pelos grupos ainda estão em construção. No entanto, se o processo de profissionalização pode acarretar conflitos, ele também pode ser acionado para a construção da imagem positiva dos grupos.Trago um caso emblemático para pensarmos tais dinâmicas. Por aproximadamente cinco anos, um grupo de representatividade no cenário de Cuiabá, conhecido como um dos mais "tradicionais",[20] contou com a colaboração de dois coreógrafos com formação técnica:[21]

> nosso primeiro coreógrafo foi P.M., ficou com nós três anos, muito bom coreógrafo [...] Aí, depois, entrou K., você conhece? [...]Também deu aula pra nós dois anos. Aí criou o neto da D., o A.[A. reside na comunidade, filho e neto de pessoas envolvidas com a dança do siriri], que ele já foi muito interessado, bastante inteligente ele, hoje ele já é quarto Festival que ele é nosso coreógrafo, e sempre bom. Quando eu falei pra P.M que era ele que tava fazendo coreografia no nosso grupo, [ele] riu da nossa cara, "não acredito!", você vai ver lá, hoje ele é um grande coreógrafo.

Após cinco anos de "estágio" com coreógrafos de representatividade em Cuiabá, um "coreógrafo orgânico" foi formado, ou criado, como sugere o depoimento acima. Aciono aqui o conceito de indigenização da modernidade,

elaborado por Marshall Sahlins (1997, 2003). Segundo este autor,o conceito não pode ser interpretado no horizonte do otimismo sentimental, como uma exaltação; trata-se de uma reflexão sobre processos interessantes, como intensificação cultural ou enriquecimento da cultura tradicional que muitas vezes acompanha a integração de grupos periféricos e locais na economia global. Ou seja, o desafio é o de estarmos atentos enquanto etnógrafos aos modos como os povos organizam culturalmente sua experiência no sistema mundial, elaborando tentativas de gerenciar as relações com a sociedade dominante.

Entre os vários grupos de siriri não há uma interpretação única sobre os processos de transformação vividos, de qualquer forma, sua presença na cidade de Cuiabá expõe os fluxos estabelecidos entre eles e as esferas midiáticas, administrativas e políticas da cidade (principalmente em tempos de Copa do Mundo, quandotais manifestações estão em foco).Os folguedos colocam-se como canais privilegiados para o enaltecimento da imagem da localidade, representada aqui pela comunidade ribeirinha, pelo bairro ou pela periferia. As alterações não são apenas feitas nas coreografias, nos ritmos e nos instrumentos utilizados durante as performances no Festival. A localidade está sendo ressignificada: os dançarinos e os tocadores tentam se construir como profissionais e esperam este reconhecimento. Ser profissional significa que são técnicos, sabem fazer "bonito", formulam coreografias elaboradas e difíceis de serem executadas, são acima de tudo criativos e artistas. A intenção dos brincantes é a de se identificarem com os códigos de uma sociedade urbanizada. O apelo é pela inserção em novos espaços e pelo reconhecimento de um modo de fazer e ser entendido como artístico, técnico, profissional, aprimorado, moderno.

Em suas avaliações sobre as transformações no siriri com a exibição em grandes Festivais, um tocador de viola de cocho afirma:

> Ficou bonito daí pra cá, porque o pessoal que tá ali assistindo, se vê, aquela arquibancada cabe mais de 10mil pessoas, quer ver uma coisa diferente, não quer ver só aquela coisa, só aquele siririzinho pra lá e pra cá, pra lá e pra cá, pra lá e pra cá e não sai daquilo... aí criou as coreografias, cada um dança uma coreografia, cada um dança uma coreografia, fica bonito demais! Música nova, saiu aquelas músicas antigas que ninguém canta mais, só música nova. Aí eu tenho a graça que Deus me deu de compor as músicas pro nosso grupo, o grupo só dança com as músicas que eu faço.

Complementando, outro tocador de viola de cocho enfatiza:

> eu achei bom demais porque... não podia mesmo ficá toda vida só com um tipo de música, né, tem que mudar, com o tempo tem que mudar [...] tem que mudar, de todo jeito tem que mudar, assim como a corda [referência às cordas utilizadas na viola de cocho] [...] Aí inventaram a corda de aço, que é o canutinho, aí cururueiro hoje em dia... todo mundo tem na viola, né, todo mundo tem. Antigamente era a corda de tripa de bicho, eu não toquei... mas vejo falar que dá outro som. Mas proibido ... não pode matar os bichos.

Dois elementos são interessantes para ressaltarmos nestas falas. O primeiro diz respeito às lutas pelo poder de fazer crer e fazer ver (Bourdieu, 1989:113), ou seja, às imagens edificadas. A intenção dos dois brincantes é a de se identificarem com os códigos de uma sociedade urbanizada. O apelo é pela inserção em novos espaços e pelo reconhecimento de um modo de "fazer" e "ser" entendidos como artístico, técnico, profissional, aprimorado e moderno.[22]

Tais dinâmicas também parecem apontar para uma questão básica: como nossos "nativos" podem contribuir paraa atualização de perspectivas analíticas importantes para a compreensão dos folguedos populares na contemporaneidade. Nas falas anteriores, a mudança é evidente e condição essencial para a continuidade da brincadeira levada a sério.

Não há tradição sem mudança. Como já sugeria Marcel Mauss (1979), a tradição é antes de tudo experimentação. Sua veracidade é comprovada na experiência da vida diária. Por isso, algumas tradições podem ser criadas de propósito, transmitidas pela força porque advêm das necessidades da vida em comum. E as necessidades da vida em comum, experimentadas pelos brincantes de siriri na cidade de Cuiabá, parecem ser as tessituras de trânsitos entre as esferas administrativas e políticas da cidade; entre o local, o regional, o nacional e o global. As modificações nas formas e nos conteúdos performáticos da dança, bem como na maneira de concebê-la, são necessárias para o estabelecimento desses fluxos e, consequentemente, são a garantia devisibilidade dos grupos na capital.

Considerações finais

Acompanhar os grupos pelos diferentes percursos pela cidade, seja em suas negociações com o poder público, seja na festa de santo do bairro, ouna preparação da viagem a Parintins para uma oficina de construção de alegorias, é se deparar com uma constatação simples, quase óbvia, mas muitas vezes relutante em nossas análises: a mudança é condição essencial para a continuidade da brincadeira cada vez mais levada a sério.

Etnografar a dinamização do siriri e do cururu em novos espaços simbólicos

aponta para mudanças nas sociabilidades festivas, mas também para as potencialidades do fazer etnográfico. As inserções do siriri e do cururu em novos espaços e em ocasiões sociais exigem respostas não apenas dos grupos que os performatizam, mas também dos pesquisadores que os analisam. As transformações envolvem redirecionamentos no "como pesquisar" e no "como escrever". Neste sentido, se o momento festivo pode ser visto enquanto uma experimentação na qual seus sentidos são atualizados na experiência da vida diária, a etnografia também pode ser entendida como tal. Tais questões nos levam a uma reflexão sobre a busca etnográfica.

Há tempos que a etnografia não está restrita ao trabalho de campo realizado em um grupo delimitado, com situações sociais definidas e quase previstas (cf. Feldman-Bianco, 2010; Marcus, 1991; Velho, 1994; Vianna, 1988). Paul Stoller (1998), em "Globalizing method: doing ethnography in transnational spaces", expõe desafios importantes para o fazer etnográfico em espaços transnacionais. Ao estudar os vendedores de rua, originários da África Ocidental, em Nova York, o autor problematiza a viabilidade de alguns recursos metodológicos utilizados em campo, inclusive a observação participante.

Os dados etnográficos aqui apresentados não estão inseridos em contextos transnacionais. No entanto, mapear os percursos dos grupos e acompanhá-los nas rotas pela cidade impõem desafios à pesquisa etnográfica. Para adentrar nesses circuitos, não basta observar, participar, perambular, flanar. Identificado pelo grupo, o pesquisador é inserido em um circuito de reciprocidade, característico das sociabilidades festivas (em suas continuidades e mudanças), e muitas vezes não conseguimos dominar os códigos que perpassam as trocas. As expectativas em relação ao pesquisador vão desde o auxílio na elaboração de ofícios e projetos a serem submetidos a agências financiadoras até a exigência de sua presença em reuniões com políticos; do desempenho de papéis como puxar as rezas que antecedem as reuniões e os ensaios dos grupos até levantar barracões para as festas de santo.

As transformações vividas pelos brincantes do siriri,além de imporem desafios à pesquisa etnográfica sobre as festas, ilustram também os modos como essas manifestações se convertem num canal privilegiado para o fortalecimento de sentimentos de pertença ao bairro/comunidade, para a tessitura de fluxos entre o local, o regional, o nacional e o global, bem como para a ressignificação da noção de tradição.

Talvez seja importante retomar a citação de Nestor Canclini: "Do lado popular, é necessário preocupar-se menos com o que se extingue do que com o que se transforma" (1998:22).A cultura é a organização da situação atual em termos

do passado (Sahlins, 2003:192). Toda transformação cultural é um modo de reprodução: as formas culturais tradicionais envolvem o evento extraordinário de modo a moldá-lo (:174). Toda reprodução da cultura é uma alteração, uma vez que, na ação, significados culturais são alterados.Poderíamos nos perguntar: até que ponto as mudanças correspondem aos anseios dos grupos? Até que ponto esta é a pergunta a ser feita? Não podemos separar o "popular" das esferas midiáticas, não podemos associar o "popular" a um universo rural ou a algum pequeno paraíso ainda preservado no meio da urbe. As transformações no siriri não esvaziam os significados da vivência dos folguedos populares, mudam sim seus cenários e contextos. Tais mudanças são plenas de sentidos e constituem-se em condição para a preservação dos folguedos na atualidade.

Recebido em 10/04/2012
Aceito em 20/07/2012

Patricia Silva Osorio é doutora em Antropologia pela Universidade de Brasília. Professora Adjunta do Departamento de Antropologia e do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea, Universidade Federal de Mato Grosso.

Notas

1. Ver estudos de Antonio Candido (1971) e Allan de Paula Oliveira (2007) sobre o cururu no interior paulista.

2. Viola feita em um tronco de madeira inteiriço. As cordas eram confeccionadas a partir das tripas de mamíferos; atualmente usam-se as cordas sintéticas. Este instrumento foi reconhecido em 2004 como patrimônio nacional, registrado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) no Livro de Saberes do patrimônio imaterial brasileiro. Letícia Vianna (2006), em "O caso do registro da viola de cocho como patrimônio imaterial", apresenta uma análise sobre o processo do registro da viola de cocho como patrimônio nacional. Ainda sobre as características, o registro e a salvaguarda da viola de cocho como patrimônio imaterial, ver Fonseca, Travassos e Vianna (2005).

3. Reco-reco ou caracaxá. Instrumento de percussão feito geralmente com a taquara, medindo entre 40 a 70 cm. Pode ser tocado com um pedaço de osso, vareta ou garfo (Rocha & Carvalho, 2007).

4. Também chamado de mocho ou tamboril. Instrumento de percussão, uma espécie de banco de madeira com assento de couro. É repercutido com duas baquetas de madeira (Rocha & Carvalho, 2007).

5. Preservou-se a grafia utilizada na edição brasileira da obra *Estudos de Etnologia*, publicada pela Companhia Editora Nacional, em 1942.

6. Conhecida anteriormente como Mercado do Peixe, a construção localizada no bairro do Porto, às margens do rio Cuiabá, data de 1899. O prédio foi tombado pelo governo do estado em 1983 e submetido a obras de recuperação pela Prefeitura de Cuiabá em 1999. Atualmente abriga peças de arte sacra, artesanato e fotografias referentes à cultura regional.

7. Site oficial do evento: www.cururusiriri.com.br

8. Lançada em 2007, com alto padrão de editoração e acabamento, seu conteúdo é dedicado à divulgação do turismo. Um exemplar vendido em bancas de jornal gira em torno de R$ 20.

9. http://10festivalcururusiriri.wordpress.com/

10. Uma grande serpente que viveria no rio Cuiabá.

11. Folguedo centrado no tema do boi, contando sua trajetória de vida e morte (Loureiro, 2006:88), tema comum em outros folguedos populares no Brasil.

12. A composição é de Carlos Papae, cantada também pelo padre Marcelo Rossi e Mara Maravilha, cantora gospel e ex-apresentadora de programas infantis.

13. Inspiradas no catolicismo popular, as festas de santo ocorrem na cidade durante todo o ano por ocasião do aniversário do santo católico homenageado: São Pedro, São Bento, São Benedito.

14. O levantamento do mastro é uma prática recorrente em diferentes festividades

brasileiras. O mastro é constituído por um tronco de madeira que em sua haste comporta a imagem de um santo.

15. Esse processo envolve representantes dos grupos, a Federação dos Grupos de Siriri e Cururu, prefeituras dos municípios e governo do estado.

16. Tais diferenciações também foram observadas por Detoni (2004), Santos (2010) e Tarca (2011).

17. Ver Romancini (2005).

18. Um exemplo deste tipo de abordagem pode ser visto em *Baianas de Acarajé: comida e patrimônio no Rio de Janeiro*,de Nina Bittar (2011). Bittar analisa os efeitos do processo de patrimonialização do ofício das baianas de acarajé, destacando as dimensões semânticas que a categoria patrimônio imaterial pode assumir em diferentes contextos socioculturais. As formas como as baianas entendem o patrimônio não se restringem ao sentido jurídico (a categoria é elaborada e reproduzida antes do processo de reconhecimentos por parte das políticas públicas através da atuação das baianas no espaço público). Da mesma forma, a noção não é acionada apenas como um sinal diacrítico (a demarcação de fronteiras entre as baianas e seus outros, por exemplo, os ambulantes e os evangélicos). A categoria era formada pelas baianas de forma indissociada em relação à sua própria noção de pessoa e significou também uma extensão de suas experiências de ocupação da rua e do espaço público.

19. O autor destaca que tais processos não devem ser pensados como arbitrários e alienantes, eles operam no sentido de reconfigurar tradições. Nem sempre o “sentido original” dado pelas comunidades ao bem cultural é mantido e a objetificação é parte da dinâmica das práticas culturais (Trajano Filho, 2012:37).

20. Refiro-me a um grupo cujos integrantes residem em um bairro situado às margens do rio Cuiabá, onde muitos se reconhecem como partes de uma “tradição ribeirinha”.

21. Depoimentos aqui utilizados foram coletados no âmbito do projeto por mim coordenado, “Atualidade da tradição: uma análise antropológica do cururu e siriri em Cuiabá”, pela bolsista de iniciação científica (PIBIC-CNPq) e estudante do curso de Ciências Sociais da UFMT, Valéria Cristina da Silva Rocha.

22. Processos semelhantes de construção de imagens foram observados entre os cantadores nordestinos (repentistas) residentes em Brasília;ver Osorio, 2006.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Julieta de. 1977. "Pesquisa de Folclore no Mato Grosso". *Revista Cultura*, n. 25.

BITAR, Nina Pinheiro. 2011. *Baianas de Acarajé: comida e patrimônio no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Aeroplano.

BOURDIEU, Pierre. 1989. *O Poder Simbólico.* Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil; Lisboa: DIFEL.

CANCLINI, Nestor Garcia.1998.*Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp.

CANDIDO, Antonio. 1971. *Os Parceiros do Rio Bonito*. São Paulo: Livraria Duas Cidades.

CASCUDO, Luís da Câmara. 2001. *Dicionário do Folclore Brasileiro.* São Paulo: Global.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. 2002. "Os sentidos no espetáculo". *Revista de Antropologia*, 45 (1):37-78.

_______. 2009. "Tempo e Narrativa nos Folguedos do Boi". In: Maria Laura Viveiros de Castro & José Reginaldo Gonçalves (orgs.). *As festas e os dias: ritos e sociabilidades festivas*. Rio de Janeiro: Contracapa.pp. 93-114.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro & GONÇALVES, José Reginaldo Santos. 2010. "Cultura, Festas e Patrimônios". In: Carlos Benedito Martins & Luis Fernando Dias Duarte (coords). *Horizontes das Ciências Sociais no Brasil: Antropologia*. São Paulo: ANPOCS. pp. 259-292.

CÔRTES, Gustavo.2000. *Dança Brasil!Festas e Danças Populares*. Belo Horizonte: Leitura.

DETONI, Joana D. Meira. 2004. *O Siriri na Baixada Cuiabana: um estudo sobre a popularização de uma dança folclórica*. Monografia de Graduação, Universidade de Brasília.

FELDMAN-BIANCO, Bela. 2010. *Antropologia das sociedades contemporâneas: Métodos*. São Paulo: UNESP.

FONSECA, Edilberto; TRAVASSOS, Elizabeth & VIANNA, Letícia. 2005. "Viola de cocho – patrimônio nacional". In: Andréa Falcão (org.). *Série Encontros e Estudos 6: Registro e Políticas de Salvaguarda para as Culturas Populares*. pp. 75-89.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. 2003. "O patrimônio como categoria de pensamento". In: Regina Abreu & Mario Chagas (orgs.). *Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A.

GONÇALVES, Renata de Sá. 2007. *Os ranchos pedem passagem: o carnaval no Rio de Janeiro do começo do século XX*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal das Culturas, Coordenadoria de Documentação e Informação Cultural, Gerência de Informação.

LIMA FILHO, Manuel Ferreira; ECKERT, Cornelia & BELTRÃO, Jane (orgs.). 2007. *Antropologia e Patrimônio Cultural: Diálogos e Desafios Contemporâneos.* Blumenau: Nova Letra.

LOUREIRO, Roberto.2006. *Cultura mato-grossense: Festas de santos e outras tradições.* Cuiabá: Entrelinhas.

MARCUS, George E. 1991. "Identidades passadas, presentes e emergentes: Requisitos para etnografias sobre a modernidade no final do século XX ao nível mundial". *Revista de Antropologia*, n. 34:197-221.

MARTINS, José de Souza. 1975. "Música Sertaneja: A Dissimulação na Linguagem dos Humilhados". In: ___. *Capitalismo e Tradicionalismo: estudos sobre as contradições da sociedade agrária no Brasil*. São Paulo: Pioneira.

MAUSS, Marcel. 1979. "Fenômenos gerais da vida intrassocial". In: Roberto Cardoso de Oliveira (org.). *Marcel Mauss: antropologia*. São Paulo: Ática. pp. 196-204.

OLIVEIRA, Allan de Paula. 2007. "Quando se canta o conflito. Contribuições para análise dos desafios cantados". *Revista de Antropologia*, 50 (1):313-345.

OSORIO, Patrícia Silva. 2006. "Cantoria de Pé de Parede: a atualização da cantoria nordestina em Brasília".*Cadernos de Campo*, 15 (14/15):65-81.

ROCHA, Julio & CARVALHO, Luciene. 2007.*Cururu e Siriri do Rio Abaixo*. Cuiabá: Defanti.

ROMANCINI, Sônia Regina. 2005. "Paisagem e simbolismo no Arraial Pioneiro São Gonçalo em Cuiabá/MT". *Espaço e Cultura*, n. 19-20:79-85.

SAHLINS, Marshall.1997. "O pessimismo sentimental e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um objeto em via de extinção" (partes I e II). *Mana* 3(1) (2):41-73, 103-150.

_______.2003. *Ilhas de História*. Rio de Janeiro: Zahar.

_______. 2007. "Adeus aos tristes tropos: a etnografia no contexto da moderna história mundial". In: ___. *Cultura na Prática.* Rio de Janeiro: Ed. UFRJ. pp. 501-532.

SANTOS, Giordana Laura da Silva. 2010. *O siriri na contemporaneidade em Mato Grosso: suas relações e trocas.* Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Mato Grosso.

SANTOS, Nilton Silva dos. 2009. *A arte do efêmero: carnavalescos e mediação cultural no Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro: Apicuri.

SCHMIDT, Max. 1942. *Estudos de Etnologia Brasileira: peripécias de uma viagem entre 1900 e 1901. Seus resultados etnológicos*. São Paulo: Companhia Editora Nacional.

STOLLER, Paul. 1998. "Globalizing method: doing ethnography in transnational spaces". *Etnográfica:Revista do Centro de Estudos de Antropologia Social*, II (2):301-317.

TARCA, Karina Andrea. 2011. *Nas Rodas do Siriri: as atualizações da dança no cenário de Cuiabá*. Monografia de Graduação, Universidade Federal de Mato Grosso.

TRAJANO FILHO, Wilson. 2012. "Patrimonialização dos artefatos culturais e a redução de sentidos". In: Livio Sansone (org.). *Memórias da África: patrimônios, museus e políticas de identidade*. Salvador: EDUFBA. pp. 11-40.

VELHO, Gilberto. 1994. *Projeto e Metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Zahar.

VIANNA, Hermano. 1998. *O Mundo Funk Carioca*. Rio de Janeiro: Zahar.

_______. 2005. "Tradição da Mudança: a rede das festas populares brasileiras". *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*,n. 32:303-315.

VIANNA, Letícia. 2005. "O caso do registro da viola de cocho como patrimônio imaterial". *Sociedade e Cultura*, 8 (2):53-62.

Resumo

O artigo apresenta dados etnográficos sobre Festivais de Cururu e Siriri realizados na cidade de Cuiabá. Refletimos sobre mudanças na sociabilidade festiva, focalizando as dinâmicas dos grupos de siriri em novos espaços simbólicos. Tentamos também observar os desafios da etnografia na contemporaneidade e das categorias analíticas utilizadas em campo.

Palavras-chave: sociabilidade festiva, tradição, cultura popular, etnografia

Abstract

This article presents ethnographic data about the Cururu and Siriri festivals held in the city of Cuiabá. It analyses changes in festive sociability by focusing on the Siriri group dynamics in new symbolic spaces. It also deals with the challenges of the ethnography of contemporaneity and of analytical categories used in the field.

Keywords: festive sociability, tradition, popular culture, ethnography